SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 236
12 • 5 • 2002





EL NIÑO ROLAND BARTHES EN BRAZOS DE SU MADRE: "NUNCA HUBO UN AMOR TAN PURO".

PRIMER AMOR

Hace exactamente veinticinco años, Roland Barthes publicaba *Fragmentos de un discurso amoroso*, un libro luminoso que se convirtió rápidamente en *best-seller*, que fue adaptado al escenario en prácticamente todas las grandes ciudades de Occidente (incluso en Buenos Aires), que es hoy uno de los grandes libros de culto de la literatura francesa del siglo pasado y que codificó de manera definitiva y con nombre propio el hecho de sentirse herido, en falta, enamorado.

Fragmentos de un discurso amoroso es el laboratorio en el que Barthes ensaya una escritura "de escenas", a mitad de camino entre la entrada de diario íntimo, el apunte narrativo y el embrión de situación teatral, la forma breve y compacta que reaparecerá más tarde, entrelazando ficción y confesión, en el libro póstumo *Incidentes* (1987).

POR ALAN PAULS

En la primavera de 1977, Roland Barthes, que acaba de ser nombrado profesor en el Collège de France –una distinción vitalicia, de las más prestigiosas de la institución educativa de Francia, que Barthes comparte ahora con pesos pesados como Michelet, Paul Valéry, Emile Benveniste o Michel Foucault–, estrena el nuevo status académico con un libro que, si no se burla de su pompa, al menos parece poder prescindir perfectamente de ella: *Fragmentos de un discurso amoroso*. Comparado con sus amigos escritores (Philippe Sollers, Severo Sarduy), que, más jóvenes, no se cansan de brillar en las noches mundanas de la vanguardia literaria post *Tel Quel*, Barthes es un hombre opaco y reservado; ha intervenido en las batallas más álgidas del campo intelectual francés desde mediados de los años '60, pero su vida pública y la de sus libros siguen aferradas a las reglas de seriedad, discreción y sobriedad que prescriben los protocolos de la academia. "Si hubiera dicho o escrito 'El sentimiento amoroso'", dirá Barthes más tarde, en septiembre de ese mismo año, "todo hubiera sonado más serio, porque habría evocado algo importante para la psicología del siglo XIX. Pero la palabra 'amor' la usa todo el mundo, está en todas las canciones, donde –como todo el mundo sabe– rima con 'calor'. Así que no: evidentemente, hablar de 'amor' así es muy poco serio."

Bernard Pivot, una vez más, demuestra su rapidez de reflejos. Acompañando el lanzamiento del libro, el anfitrión cultural número 1 de la TV francesa dedica una emisión de su célebre *Apostrophes* al tema del amor ("Háblenos de amor") e invita a Barthes y a Françoise Sagan a discutirlo. La performance de Barthes es sorprendente: suelto, ingenioso, carismático, nada hace pensar que ese hombre de 52 años recela de toda visibilidad mediática y sólo goza en privado. A su lado, Françoise Sagan, experta exhibicionista, parece una aprendiz tímida y abrumada, que sólo abandona el silencio para homenajearlo con comentarios arrobados.

Fragmentos de un discurso amoroso es un éxito. Los primeros 15 mil ejemplares se agotan en un par de semanas. A fines de 1977, la editorial Du Seuil ha sacado y vendido ocho ediciones: 80 mil copias en total (En 1989, casi diez años después de la muerte de Barthes, la cifra y el número de ediciones se habrán duplicado). La prensa masiva se abalanza sobre el inesperado *best-seller*; Barthes, acostumbrado a hablar sólo con pares, y en un idioma que jamás condesciende a vulgarizar, se descubre improvisando sobre el "amor divino" ante una redactora de *Elle*, la revista que veinte años atrás había demolido en *Mitologías*. *Playboy* lo consagra "hombre del mes" y lo recompensa con una larga entrevista (ver recuadro). Claire Brétécher, la Maitena francesa, lo intercala en una de esas tiras cómicas donde la clase media intelectual juega a reconocerse: sentado en un banco, solo, un personaje sufre por amor y humedece con sus lágrimas un ejemplar de *Fragmentos de un discurso amoroso*. Barthes parece el primer sorprendido por tanto revuelo. "Casi no entrego el libro a la editorial", dice en medio del furor: "Pensaba que sólo podría interesarles a unas 500 personas". Sin embargo, en 1980, poco antes de morir, proporciona una clave que acaso explique parte del éxito: "Alguna vez dije que *Fragmentos* sería mi libro más leído y más rápidamente olvidado, porque es un libro que llegó a un público que no era el mío (...) No era un libro muy intelectual sino más bien bastante *proyectivo*, en el que uno puede proyectarse no a partir de una situación cultural sino a partir de una situación que es la situación amorosa".

♥ ♥ ♥

Fragmentos de un discurso amoroso nació en 1974, en el seminario que Barthes conducía en la Escuela de Altos Estudios. El hecho no es fortuito: ya en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1974), el seminario –una institución pequeña y selectiva, casi marginal, más parecida al banquete socrático que a las formas convencionales de la enseñanza universitaria– aparecía para Barthes como una variante contemporánea del falansterio fourierista, un espacio comunitario, a la vez intelectual y afectivo, donde el saber no era algo dado que había que transmitir sino –en el mejor de los casos– el chispazo deparado por el entrelazamiento de los deseos de sus participantes. Ese año, Barthes, que ya venía trabajando sobre distintas formas de discursividad, decidió tomar como objeto el discurso amoroso: el discurso romántico del amor-pasión. Y eligió, para empezar, un texto tutor: el *Werther* de Goethe. A lo largo de los dos años que duró el seminario, Barthes vio cómo la investigación iba alejándose inexorablemente de la costa académica, arrastrada por un doble movimiento: por un lado, "me di cuenta de que yo mismo me proyectaba, en nombre de mi experiencia, de mi vida, en algunas de las figuras del texto de Goethe, y que llegaba incluso a mezclar lo que venía de mi vida con lo que leíamos en el *Werther*"; por otro, a todos los miembros del seminario les pasaba exactamente lo mismo. Sólo que, en vez de expurgar la "baja pasión" proyectiva, como lo habrían aconsejado el dogma semiológico o el académico, Barthes, a la hora de pasar del seminario al libro, optó por la "franqueza" –una ética que, nada inocente, ya había empezado a despuntar en el *R.B. por R.B.*– y, desechando cualquier pretensión de cientificidad, decidió asumir él mismo el lugar de enunciación del discurso amoroso: "Así que fabriqué, simulé un discurso que es el discurso de un sujeto enamorado. El título es bien explícito, y está deliberadamente construido: no es un libro sobre *el* discurso amoroso, es el discurso de *un* sujeto enamorado".

♥ ♥ ♥

En el *R.B. por R.B.*, Barthes había tomado la precaución de prologar el libro con una frase-baliza: "Todo esto debe ser tomado como dicho por un personaje de novela". *Fragmentos de un discurso amoroso*, que retoma esa vía "autobiográfica", retoma también el procedimiento. En la página 13, después de una introducción que explica cómo está compuesto el libro, alguien –un Barthes "exterior", que a lo largo de las 280 páginas nunca dejará de aparecer y de desvanecerse, con las intermitencias de un padre sobreprotector y avergonzado– enuncia la fórmula dramática que rige el ensayo: "Es, pues, un enamorado el que habla y dice". De modo que todo lo que se lee en *Fragmentos de un discurso amoroso* –todo lo que sigue después de ese "dice"– es, en efecto, el largo soliloquio de un enamorado. Un enamorado *à la* Barthes; es decir: alguien que ama pero está *solo*, sin el objeto de su amor, y puede por lo tanto abandonarse al ejercicio híbrido, mitad mental, mitad verbal, de maquinar sobre la relación que lo ata al objeto de amor. ¿Un enamorado infeliz? Tal vez. La marca del *Werther* es fuerte y no desaparece nunca, aunque a lo largo del libro Barthes se empeñe en distraerla con otras voces (los amigos, el falansterio, la etimología) y otras lecturas (Freud, Platón, Lacan, el Tao, Stendhal, Nietzsche, Proust). Pero si la infelicidad es aquí una herida necesaria, casi distintiva del sujeto enamorado, no es tanto por fidelidad a la tradición romántica a la que pertenece; es simplemente porque, contrariado, incompleto, infeliz, el sujeto enamorado está *incómodo* en el interior mismo del amor, y esa incomodidad lo obliga a la única tarea por la que Barthes es capaz de sacrificarlo todo: emitir y descifrar signos (Y aquí Barthes, aunque lo cite al pasar, no rinde todos los honores que debiera al libro cuya sombra planea sobre el suyo: el *Proust y los signos* de Deleuze). Casi todas las "figuras" en las que Barthes divide y clasifica el soliloquio amoroso son figuras de la contrariedad, si no de la desdicha, y giran siempre alrededor de un mismo punto ciego: la ausencia del objeto de amor, condición de la tristeza, la sospecha y el desgarramiento, pero también de esa especie de hiperactividad significante en la que se hunde el sujeto enamorado. "El enamorado", dice Barthes, "es el semiólogo salvaje en estado puro. Se la pasa leyendo signos. No hace otra cosa: signos de felicidad, signos de desgracia. En la cara de los demás, en sus comportamientos... Está realmente al acecho de los signos". La felicidad (la plenitud, la fusión, el colmo) es afásica o es tautológica, y por lo tanto carece de todo interés semiológico; la desgracia (con sus avatares cotidianos: el contratiempo, el malentendido, la pelea, la escena de celos –todo ese "ruido" que, interfiriendo el canal amoroso, no hace sino desnudar la intensidad extrema de lo que pone en juego– es locuaz, semióticamente productiva y, además, *dramática*: en ese sentido, *Fragmentos de un discurso amoroso* es el laboratorio en el que Barthes ensaya una escritura "de escenas", a mitad de camino entre la entrada de diario íntimo, el apunte narrativo y el embrión de situación teatral, la forma breve y compacta que reaparecerá más tarde, entrelazando ficción y confesión, en el libro póstumo *Incidentes* (1987).

♥ ♥ ♥

Libro "proyectivo" (y por eso, según Barthes, popular), *Fragmentos de un discurso amoroso* es también el desembarco de Barthes en la *imagen*, un campo que hasta entonces había mirado con un interés puramente profesional, demostrativo (el famoso ensayo sobre las pastas Panzani), o con la condescendencia a la que se creía autorizado por su militancia en el campo de lo Simbólico. Al fabricar un sujeto enamorado –ese "yo" del que dice que es él y no es él a la vez–, Barthes entra de lleno en el juego horizontal, hecho de reconocimientos, fascinaciones y agresividad, de la experiencia imaginaria. Él, que había dedicado su vida a honrar al Otro (el texto, el goce, la fiesta significante), descubre ahora el placer de medirse con *otros* a los que ama, que lo engañan o con los que rivaliza, y acepta esa lógica prosaica –novelesca– con el mismo placer, el mismo encarnizamiento con que "limpia" sus frases de joyas para reducirlas a la desnudez de una elegancia puramente sintáctica.

De ahí, tal vez, la extraña *seriedad* que campea en el libro, ensimismada y radical como la de un chico que juega, que sabe que juega y que el juego no es "la vida", pero aun así no vacilaría en saltar sobre el primero que osara infringir la más insignificante de sus reglas. Es la seriedad constitutiva de la experiencia amorosa, que es hermética y susceptible como cualquier juego infantil –las llamadas "comedias románticas" son siempre comedias del deseo, no del amor–, pero es también la seriedad del que abraza una causa menor, *pasada de moda*, anacrónica, y teme que cualquier desliz, cualquier falla humorística, pongan en peligro la existencia misma de su determinación.

En 1977, cuando se publican los *Fragmentos*, *La voluntad de saber*, el primer tomo de la "Historia de la sexualidad" de Michel Foucault, lleva ya un año denunciando el secreto efecto represivo de la proliferación de discursos sobre la sexualidad, y un par de treintañeros mordaces, Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut, lanzan un libro llamado *Nuevo desorden amoroso*, un panfleto zumbón, lleno de humor y veneno, que se regocija escarneciendo a médicos, sexólogos y psicoanalistas –todas las especialidades del saber que pretenden disciplinar la sexualidad– y promueve el "goce sentimental", una especie de sexualidad polimorfa y "divertida" que no jerarquiza órganos ni zonas erógenas y se dice inspirada en Fourier. Lo que está en el aire, pues, es el deseo y la carne, no el amor; la posibilidad, ya lastimada pero aún con vida, de "liberar" el deseo y la carne, no la efusión sentimental, con toda su pátina de mortecino conservadurismo, y mucho menos la versión Barthes de la experiencia amorosa, que si algo permite es justamente "*distanciarse* de la sexualidad".

Una vez más, en pleno tumulto político-sexual, Barthes toca el piano y pinta acuarelas, "ocupaciones falsas de una muchachita burguesa del siglo XIX". Pero Barthes las practica *seriamente*, con la convicción de un niño, en primer grado, sin comillas irónicas ni coartadas, hundido hasta el cuello –como el enamorado– en el imaginario que ha desplegado a su alrededor. Ésa es la verdadera "franqueza" de los *Fragmentos*, la única insospechable de toda especulación: no la coincidencia entre un libro y la verdad íntima de su autor, sino el *encuentro* –en el sentido más romántico de la palabra– entre un escritor y una experiencia –una experiencia que, apenas nombrada por el escritor, ya no tiene más remedio que llevar su nombre para siempre, como una enfermedad o una estrella. El semiólogo deja de descifrar mitos; ahora puede hacer algo mejor: imponerlos (Habría que ver hasta qué punto esa "des-sexualización" barthesiana no prefigura los cambios que sufrirá el proyecto de la *Historia de la sexualidad* de Foucault, que a partir del segundo tomo renuncia a pensar en términos estrictamente sexuales para abocarse a la problemática del "cuidado de sí" y las "formas de vida" alternativas. En 1980, cuando lo atropelló la camioneta que terminaría matándolo, Barthes dictaba un seminario llamado: "Vivir juntos").

♥ ♥ ♥

En el horizonte de los *Fragmentos*, sin embargo, hay una figura que vuelve, discreta pero tenaz, y que resquebraja con delicadeza (o tal vez funda) la estructura "democrática", imaginaria, del amor: esa figura –el verdadero Anacronismo del libro– es la madre. Si la ausencia es, según Barthes, el motor de la experiencia y la semiótica amorosas, es porque su modelo, su fórmula, hay que rastrearlos en la escena infantil del Fort-Da, bella fábula freudiana en la que el chico, descubriendo por primera vez que su madre puede ausentarse, "mima" con un carretel de hilo el ritmo de su aparición y desaparición y en el camino accede al lenguaje. La madre, por supuesto, es el objeto prohibido; es la puta que protagoniza la escena primitiva; es el amor-terror y el amor-indulgencia; es la que cose mientras el chico juega a su alrededor (la pareja perfecta); es la destinataria original de la declaración de amor; es la dadora de imagen. Y también es, según el texto del Tao Te King que cita Barthes, la causa del cisma de mundos que signa al amor y de la soledad fatal del sujeto enamorado: "Sólo yo difiero del resto de los hombres", dice el Tao, "porque sigo empeñado en mamar de mi Madre".

Un mes después de la aparición de los *Fragmentos*, Barthes asiste a un coloquio en su honor en Cérisy-la-Salle. Él es el tema, el "pretexto", y su intervención –previsiblemente– se llama "La imagen". Terminado el coloquio, Barthes se prepara para reunirse con su madre en París; el cineasta André Techiné (para quien Barthes hará ese año el papel de William Thackeray en *Las hermanas Brontë*) no sale de su asombro cuando lo ve ponerse un clavel en el ojal de la solapa. "Nunca vi un amor tan hermoso", jura Algirdas Greimas, otro asistente al coloquio.

Henriette Barthes muere tres meses después, a los 84 años, en el piso de la rue Servandoni que compartía desde hacía años con su hijo. ♥



Barthes según *Playboy*

El máximo descifrador de mitos de nuestro tiempo habla de amor

POR PHILIPPE ROGER

En su libro, usted opone el enamorado al sujeto que "sale de levante"...

Sí, hay que oponer dos clases de "discurso", en sentido amplio: el del enamorado y el del que levanta. Las prácticas del levante no coinciden para nada con el gran ascetismo de las prácticas del sujeto enamorado, que no se disemina en el mundo y permanece enclaustrado con su imagen.

Pero, ¿acaso el enamorado no es también alguien que levanta?

Sí, justamente. Hay gente que levanta para encontrar a alguien de quien enamorarse. Es incluso un caso típico. En los ambientes homosexuales, en todo caso, donde el levante está muy desarrollado, la gente puede pasarse años de levante, a menudo de maneras inevitablemente sórdidas (por los lugares que se ve obligada a frecuentar), siempre con la idea invencible de encontrar así a alguien de quien enamorarse.

Aparte de los enamorados y los que levantan, están también los "tomados", los *sistemati*...

Sí. Un día hablaba con un amigo que me decía que, en italiano, "tomado" se dice *sistemato*. Me encantó saber que en vez de decir que "Fulano está tomado" o "casado", se lo podía imaginar "sistematizado", es decir, atrapado en un sistema.

Pero hablar de gente "tomada", ¿no es usar una expresión típica de los que salen de levante?

No lo había pensado. Sí, puede ser. Porque, en realidad, el que levanta y el enamorado son equidistantes del "tomado". Los dos están en una relación de marginalidad respecto de la pareja establecida. Los dos están excluidos.

Del otro lado estarían los llamados "desviados" o "perversos", que están tan excluidos como la pareja establecida. Su enamorado parece a veces hablar por ellos.

No. El sujeto enamorado no habla en representación de los demás desviados. Por una razón esencial: está desviado en relación con los desviados. En el sentido en que es menos reivindicativo, menos contestatario... y alardea menos. En relación con los problemas de la homosexualidad, esto tiene una consecuencia importante: si se habla de un/a enamorado/a homosexual, la palabra importante no es "homosexual", es "enamorado/a". Me he negado a sostener, de cerca o de lejos, un discurso homosexual. No porque me niegue a enfrentar el asunto, por censura o prudencia, sino por la razón siguiente: porque el discurso amoroso no tiene más relación con la homosexualidad que con la heterosexualidad.

Existe la tentación de oponer el "deseante-revolucionario" de ayer a su "enamorado-relajado". Relajado, como el liberalismo. ¿Asume usted esa oposición?

Sí. El sujeto enamorado ya es en sí un lugar de furioso compromiso. De modo que se siente excluido de los demás compromisos. Sólo hay un ser humano del que podría sentirse cómplice: otro sujeto enamorado. Al fin de cuentas, ¿no es cierto acaso que los enamorados se entienden entre ellos? Pero un militante político está a su manera enamorado de una idea, de una causa. Y la rivalidad es insostenible. Tanto para uno como para el otro. Dudo de que un militante político tolerara a una persona locamente enamorada...

Aun así noto cierta ambigüedad: su enamorado ¿es verdaderamente intratable, irrecuperable y, en ese sentido, subversivo? ¿O es tranquilo e inofensivo para cualquier sistema?

Es un marginal. Pero, como ya he dicho, un marginal modesto, que no alardea. Su marginalidad es invisible. No reivindicativa. Y en ese sentido es verdaderamente "irrecuperable". ♥

MÁS LIBROS PARA MENOS. El Grupo Editorial Norma informa que ya está funcionando el acuerdo con el Grupo 62 (Península, Muchnik, Diagonal, Ediciones de bolsillo), mediante el cual la casa colombiana se hará cargo de la distribución de los libros de esos sellos en toda América de habla castellana. Norma encuentra en esta alianza una manera de mejorar su servicio a sus clientes en toda la región. Los primeros libros que Norma ha puesto en las góndolas y mesas de las librerías argentinas son *Los Talibán* de Ahmed Rashid y *La Yihad* de Gilles Kepel.

VENENO PARA LECTORES. El éxito de los libros sobre el aprendiz de mago Harry Potter no ha llevado a que los niños vuelvan a leer más, tal como se creía hasta ahora. Según un estudio británico publicado por *The Observer*, el número de libros infantiles vendidos en Gran Bretaña durante 2001 cayó por cuarta vez seguida, de 109 a 104 millones de ejemplares. Según Steve Bohme, de la firma Book Marketing, "la verdad es que *Harry Potter* sólo ha supuesto un milagro para sí mismo". Además, dado que los libros creados por la autora J. K. Rowling han acaparado una parte tan grande del mercado, la situación de los demás autores de literatura infantil ha empeorado sensiblemente, añade el estudio. El alto precio de los libros de *Harry Potter* provoca que los padres compren menos libros a sus hijos.

LA BANALIDAD DEL MAL. La filósofa alemana e investigadora del Holocausto Hannah Arendt tuvo como editor durante muchos años en la editorial Piper, que publicaba su obra, a un ex oficial de las SS, según informó la última edición de la revista alemana *Der Spiegel*. Arendt, quien se estableció en Estados Unidos en 1933, no habría sabido nada acerca del pasado del jefe de la editorial Piper, reporta la revista citando un trabajo de investigación del historiador alemán Michael Wildt. Hans Roessner, un germanista, durante el régimen nazi se habría desempeñado como jefe de sección a las órdenes de Adolf Eichman.

COMPRE COLOMBIANO, 1. Las obras de los escritores colombianos Alvaro Mutis, Mario Mendoza y Santiago Gamboa fueron las más solicitadas en la Feria de Libro de Bogotá que concluyó el lunes pasado. Los autores colombianos monopolizaron las ventas de la feria durante sus dos semanas de duración, incluso por encima de los escritores extranjeros que en ediciones anteriores habían acaparado la atención del público asistente.

COMPRE COLOMBIANO, 2. El prestigioso escritor y catedrático colombiano de literatura Rafael Gutiérrez Girardot se declaró el lunes pasado en Bonn "muy honrado" por el Premio Internacional Alfonso Reyes, otorgado por el gobierno de México y que le será entregado el próximo miércoles en la embajada de ese país en Berlín.

TIENES UN E-MAIL. En Estados Unidos se venden actualmente más libros por Internet, a través de clubes o en grandes centros comerciales que en las librerías. Sólo cuatro de cada diez libros adquiridos provienen de las librerías, aseguró Avin Mark Domnitz, director comercial de la Asociación Americana de Libreros (ABA). Las librerías pequeñas e independientes conforman sólo el 15 por ciento del negocio en Estados Unidos, añadió.

UN HOMBRE SERIO

RIMBAUD EN ÁFRICA
Charles Nicholl
Trad. Javier Calzada
Anagrama
Barcelona, 2001
460 págs. $ 65.50

POR SERGIO DI NUCCI

Para muchos, la vida de Arthur Rimbaud vuelve inentendible su obra. Pocos, a su edad, y en su tiempo, se atrevieron a tanto: a sacudir el conformismo, a trastrocar la deferencia debida a las instituciones, a impugnar la idolatría arcádica del matrimonio matriarcal. Las especulaciones acerca de su excitante vida y de su penosísima muerte amenazan con no concluir nunca. Ofrecer una versión acabada y final de ellas es el primer objetivo del volumen de Charles Nicholl, *Rimbaud en Africa*, que no se acota sin embargo a los once años que el poeta vivió allí interrumpidamente.

Nicholl recorrió en la década de 1990 las mismas regiones que Rimbaud había frecuentado más de un siglo atrás. La intención era recuperar su etapa más oscura, "esa suerte de aventura existencial condenada al fracaso". Abundan detalles acerca de Rimbaud-traficante de armas y de esclavos, Rimbaud-mercenario, Rimbaud-empleado de circo, Rimbaud-fotógrafo, Rimbaud-hombre orquesta, trabajando, paseando y sobreviviendo en los puertos africanos, en el desierto somalí, en las poblaciones abisinias. *Rimbaud en Africa* termina por ser una eficaz combinación de ensayo, de biografía y de libro de viaje, con referencias oportunas a su obra poética y al clima de época anterior al viaje que culminó en 1891.

Rimbaud había nacido en 1854 en Charleville, ciudad del norte de Francia, en una familia pobre de provincia. Pronto dio muestras de conocer las formas clásicas y la prosodia francesa, a las que combinó con un estilo alarmantemente original. Nadie podía saber qué estaba haciendo este adolescente porque lo que hacía era completamente inimaginable: un estudiante secundario que a esa edad estaba escribiendo algunas de las obras maestras de la poesía francesa, burlándose de Baudelaire y homenajeando el ano. A los 15 años de edad abandona Charleville y se despide de su familia y amigos, de "las comodidades del hogar, de su propio y brillante futuro como poeta". Llegó a París para seducir e increpar a Paul Verlaine. Los episodios de ambos son famosos: los viajes a Bruselas y Londres, el alcohol, el ajenjo, el sexo y la sangre, las injurias.

Si la visión de Rimbaud como ángel satánico ayudó a perpetuar su leyenda entre surrealistas y católicos, otras no menos colosales lo acercaron luego a las idolatrías del rock y del Mayo francés. Una de las últimas y más completas biografías, la de Graham Robb, no deja de lado este tipo de comparaciones: "El hecho de que Rimbaud abandonara la poesía en sus tempranos veinte causó más consternación que la separación de Los Beatles". Y el biógrafo pasa a enumerar los avatares del poeta (y sus encarnaciones póstumas, y sus devotos, y sus groupies).

De Rimbaud se ofrecen también por aquí y por allá sus parentescos con la cultura gay (en especial, a partir de la tormentosa y feliz relación con Verlaine, descripta admirablemente por Luis Cernuda) o las apropiaciones de los movimientos anarquistas y la generación *beatnik*. Se reproducen, incluso, los informes de la policía de Bruselas acerca de su pene ("pequeño y no muy voluminoso") y de su ano ("muy marcadamente dilatado"). Taciturno hasta el fin, Rimbaud es pleno en ambigüedades y, por eso mismo, el sueño de todo biógrafo. Nicholl quiere mantener el equilibrio, procurar un respiro "entre el joven malogrado y el héroe existencialista". No lo logra, pero es fiel (de un modo que es ajeno al desapasionamiento y a la prolijidad) a los principios de este *homme sérieux* que a los 21 años dejó de escribir para siempre, y murió a los 36, víctima de una infección en la rodilla.

ANG

LOS PRIMEROS MODERNOS. ARTE Y SOCIEDAD EN BUENOS AIRES A FINES DEL SIGLO XIX
Laura Malosetti Costa
Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2001
456 págs. $ 39

POR RAÚL ANTELO

Dice Gauguin en una carta a Charles Morice que su arte no debe confundirse con el del simbolista Puvis de Chavannes. Como pintor, Puvis es tan sólo un letrado, y no un hombre de letras. Mientras Gauguin quiere, quizás más legítimamente que otros, ser visto como un hombre de letras y no como un letrado. De allí que invente lo moderno como movimiento que se mueve hacia el movimiento.

Puvis tuvo un discípulo en Buenos Aires: Eduardo Schiaffino. Pintor (no muy dotado) de la vida moderna, Schiaffino fue funcionario que supo comprar obras con fondos públicos y dudoso gusto. Un anticuado, un vanidoso, un burgués. Un dictador del gusto, alguien que desde la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, la Comisión de Becas o el jurado de los Salones del Ateneo, controlaba el medio artístico argentino del que, por lo demás, fue su primer historiador.

Mediante esa caracterización esquemática, fundada siempre en rigurosas fuentes primarias, Laura Malosetti Costa traza no sólo la silueta de Schiaffino sino también el perfil de los primeros modernos en la Argentina. En efecto, la coalición nacional-estatal modernizadora, aquello que elípticamente conocemos como "el Ochenta", es decir, nuestro primer liberalismo, fue letrado aunque no "de letras". No fue intelectual. No fue imaginativo.

A esa modernidad se le opondrá luego otra, la de Gauguin, sí, pero también la universalista autóctona (Xul Solar, Torres-García) que no se define como letrada, aunque siempre aspire a lo intelectual, a un más allá de la evidencia.

Toda la aventura (el drama) de esos primeros modernos se contiene pues en escasos veinte años, desde la creación de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes hasta la fundación del Museo de Bellas Artes. Se la podría definir, usando una expresión de Eduardo Sívori, como la fusión de pintura bizantina y dibujo moderno.

<4/

NOTICIAS DEL MUNDO

MÁS LIBROS PARA MENOS. El Grupo Editorial Norma informa que ya está funcionando el acuerdo con el Grupo 62 (Península, Muchnik, Diagonal, Ediciones de bolsillo), mediante el cual la casa colombiana se hará cargo de la distribución de los libros de esos sellos en toda América de habla castellana. Norma encuentra en esta alianza una manera de mejorar su servicio a sus clientes en toda la región. Los primeros libros que Norma ha puesto en las góndolas y mesas de las librerías argentinas son *Los Talibán* de Ahmed Rashid y *La Yihad* de Gilles Kepel.

VENENO PARA LECTORES. El éxito de los libros sobre el aprendiz de mago Harry Potter no ha llevado a que los niños vuelvan a leer más, tal como se creía hasta ahora. Según un estudio británico publicado por *The Observer*, el número de libros infantiles vendidos en Gran Bretaña durante 2001 cayó por cuarta vez seguida, de 109 a 104 millones de ejemplares. Según Steve Bohme, de la firma Book Marketing, "la verdad es que *Harry Potter* sólo ha supuesto un milagro para sí mismo". Además, dado que los libros creados por la autora J. K. Rowling han acaparado una parte tan grande del mercado, la situación de los demás autores de literatura infantil ha empeorado sensiblemente, añade el estudio. El alto precio de los libros de *Harry Potter* provoca que los padres compren menos libros a sus hijos.

LA BANALIDAD DEL MAL. La filósofa alemana e investigadora del Holocausto Hannah Arendt tuvo como editor durante muchos años en la editorial Piper, que publicaba su obra, a un ex oficial de las SS, según informó la última edición de la revista alemana *Der Spiegel*. Arendt, quien se estableció en Estados Unidos en 1933, no habría sabido nada acerca del pasado del jefe de la editorial Piper, reporta la revista citando un trabajo de investigación del historiador alemán Michael Wildt. Hans Rossner, un germanista, durante el régimen nazi se habría desempeñado como jefe de sección a las órdenes de Adolf Eichman.

COMPRE COLOMBIANO, 1. Las obras de los escritores colombianos Alvaro Mutis, Mario Mendoza y Santiago Gamboa fueron las más solicitadas en la Feria de Libro de Bogotá que concluyó el lunes pasado. Los autores colombianos monopolizaron las ventas de la feria durante sus dos semanas de duración, incluso por encima de los escritores extranjeros que en ediciones anteriores habían acaparado la atención del público asistente.

COMPRE COLOMBIANO, 2. El prestigioso escritor y catedrático colombiano de literatura Rafael Gutiérrez Girardot se declaró el lunes pasado en Bonn "muy honrado" por el Premio Internacional Alfonso Reyes, otorgado por el gobierno de México y que le será entregado el próximo miércoles en la embajada de ese país en Berlín.

TIENES UN E-MAIL. En Estados Unidos se venden actualmente más libros por Internet, a través de clubes o en grandes centros comerciales que en las librerías. Sólo cuatro de cada diez libros adquiridos provienen de las librerías, aseguró Avin Mark Domnitz, director comercial de la Asociación Americana de Libreros (ABA). Las librerías pequeñas e independientes conforman sólo el 15 por ciento del negocio en Estados Unidos, añadió.

UN HOMBRE SERIO

RIMBAUD EN ÁFRICA
Charles Nicholl
Trad. Javier Calzada
Anagrama
Barcelona, 2001
460 págs. $ 65.50

POR SERGIO DI NUCCI

Para muchos, la vida de Arthur Rimbaud vuelve inentendible su obra.

Pocos, a su edad, y en su tiempo, se atrevieron a tanto: a sacudir el conformismo, a trastrocar la deferencia debida a las instituciones, a impugnar la idolatría arcádica del matrimonio matriarcal. Las especulaciones acerca de su excitante vida y de su penosísima muerte amenazan con no concluir nunca. Ofrecer una versión acabada y final de ellas es el primer objetivo del volumen de Charles Nicholl, *Rimbaud en Africa*, que no se acota sin embargo a los once años que el poeta vivió allí interrumpidamente.

Nicholl recorrió en la década de 1990 las mismas regiones que Rimbaud había frecuentado más de un siglo atrás. La intención era recuperar su etapa más oscura, "esa suerte de aventura existencial condenada al fracaso". Abundan detalles acerca de Rimbaud-traficante de armas y de esclavos, Rimbaud-mercenario, Rimbaud-empleado de circo, Rimbaud-fotógrafo, Rimbaud-hombre orquesta, trabajando, paseando y sobreviviendo en los puertos africanos, en el desierto somalí, en las poblaciones abisinias. *Rimbaud en Africa* termina por ser una eficaz combinación de ensayo, de biografía y de libro de viaje, con referencias oportunas a su obra poética y al clima de época anterior al viaje que culminó en 1891.

Rimbaud había nacido en 1854 en Charleville, ciudad del norte de Francia, en una familia pobre de provincia. Pronto dio muestras de conocer las formas clásicas y la prosodia francesa, a las que combinó con un estilo alarmantemente original. Nadie podía saber qué estaba haciendo este adolescente porque lo que hacía era completamente inimaginable: un estudiante secundario que a esa edad estaba escribiendo algunas de las obras maestras de la poesía francesa, burlándose de Baudelaire y homenajeando el ano. A los 15 años de edad abandona Charleville y se despide de su familia y amigos, de "las comodidades del hogar, de su propio y brillante futuro como poeta". Llegó a París para seducir e increpar a Paul Verlaine. Los episodios de ambos son famosos: los viajes a Bruselas y Londres, el alcohol, el ajenjo, el sexo y la sangre, las injurias.

Si la visión de Rimbaud como ángel satánico ayudó a perpetuar su leyenda entre surrealistas y católicos, otras no menos colosales lo acercaron luego a las idolatrías del rock y del Mayo francés. Una de las últimas y más completas biografías, la de Graham Robb, no deja de lado este tipo de comparaciones: "El hecho de que Rimbaud abandonara la poesía en sus tempranos veinte causó más consternación que la separación de Los Beatles". Y el biógrafo pasa a enumerar los avatares del poeta (y sus encarnaciones póstumas, y sus devotos, y sus groupies).

De Rimbaud se ofrecen también por aquí y por allá sus parentescos con la cultura gay (en especial, a partir de la tormentosa y feliz relación con Verlaine, descripta admirablemente por Luis Cernuda) o las apropiaciones de los movimientos anarquistas y la generación *beatnik*. Se reproducen, incluso, los informes de la policía de Bruselas acerca de su pene ("pequeño y no muy voluminoso") y de su ano ("muy marcadamente dilatado"). Taciturno hasta el fin, Rimbaud es pleno en ambigüedades y, por eso mismo, el sueño de todo biógrafo. Nicholl quiere mantener el equilibrio, procurar un respiro "entre el joven malogrado y el héroe existencialista". No lo logra, pero es fiel (de un modo que es ajeno al desapasionamiento y a la prolijidad) a los principios de este *homme sérieux* que a los 21 años dejó de escribir para siempre, y murió a los 36, víctima de una infección en la rodilla.♣

PUBIS ANGELICAL

"El despertar de la criada" (1887) de Eduardo Sívori.

LOS PRIMEROS MODERNOS. ARTE Y SOCIEDAD EN BUENOS AIRES A FINES DEL SIGLO XIX
Laura Malosetti Costa
Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2001
456 págs. $ 39

POR RAÚL ANTELO

Dice Gauguin en una carta a Charles Morice que su arte no debe confundirse con el del simbolista Puvis de Chavannes. Como pintor, Puvis es tan sólo un letrado, y no un hombre de letras. Mientras Gauguin quiere, quizás más legítimamente que otros, ser visto como un hombre de letras y no como un letrado. De allí que invente lo moderno como movimiento que se mueve hacia el movimiento.

Puvis tuvo un discípulo en Buenos Aires: Eduardo Schiaffino. Pintor (no muy dotado) de la vida moderna, Schiaffino fue funcionario que supo comprar obras con fondos públicos y dudoso gusto. Un anticuado, un vanidoso, un burgués. Un dictador del gusto, alguien que desde la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, la Comisión de Becas o el jurado de los Salones del Ateneo, controlaba el medio artístico argentino del que, por lo demás, fue su primer historiador.

Mediante esa caracterización esquemática, fundada siempre en rigurosas fuentes primarias, Laura Malosetti Costa traza no sólo la silueta de Schiaffino sino también el perfil de los primeros modernos en la Argentina. En efecto, la coalición nacional-estatal modernizadora, aquello que elípticamente conocemos como "el Ochenta", es decir, nuestro primer liberalismo, fue letrado aunque no "de letras". No fue intelectual. No fue imaginativo.

A esa modernidad se le opondrá luego otra, la de Gauguin, sí, pero también la universalista autóctona (Xul Solar, Torres-García) que no se define como letrada, aunque siempre aspire a lo intelectual, a un más allá de la evidencia.

Toda la aventura (el drama) de esos primeros modernos se contiene pues en escasos veinte años, desde la creación de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes hasta la fundación del Museo de Bellas Artes. Se la podría definir, usando una expresión de Eduardo Sívori, como la fusión de pintura bizantina y dibujo moderno.

Para dar cuenta de ese esquema híbrido, la autora recurre parsimoniosamente a los poderes de la imagen, situados en una zona de peligro, entre las posibilidades históricas de su aparición material y los efectos culturales de su manifestación visual.

En tal sentido, las imágenes de media docena de cuadros-emblema –*Un episodio de la fiebre amarilla* de Blanes, *El despertar de la criada* de Sívori, *La vuelta del malón* de Angel Della Valle o *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova–, cuadros de museo, imágenes escolares, funcionan entonces como nudos problemáticos de esa historia de la modernidad primera, auténticas "zonas particularmente densas y significativas de la red de relaciones que se fueron estableciendo entre artistas, críticos y público" a fin de siglo.

Los primeros modernos es, por lo tanto, un archivo. La principal virtud de esa condición es la de inhibir la visión dogmática. A partir del espectacular aparato bibliográfico e imagético reunido por la autora, muchas veces contenido en las reglas del arte que estipuló Bourdieu, se pueden sin embargo armar otros recorridos. Veamos una deriva posible.

Malosetti Costa, apoyada en el elogio de Payró a *Después del baño* de Schiaffino, piensa la intimidad de la *toilette* no como un juego erótico sino como un campo de batalla del arte moderno. Es así. Pero podríamos, sin embargo, suspender la disyuntiva (demasiado moderna) que nos propone la autora, entre la violencia estetizada del juego y la orientación ideológica de la lucha, en favor de otras perspectivas más contramodernas. En ese sentido, un cuadro muy cercano al de Schiaffino, como *El despertar de la criada* (1887), ganaría otro relieve.

Es verdad que el cuadro de Sívori se inscribe, sin duda, tal como Malosetti lo recuerda, en la misma serie que uno de Courbet, *Las medias blancas* (1861), pero no menos válido es recordar otra tela de Courbet, *El origen del mundo* (1866), mucho más emblemática que la anterior, en que el cuerpo acéfalo de una mujer se reduce a un sexo en primer plano. No es una imagen de Puvis. Es la imagen de un pubis.

El origen del mundo, nos dice el pintor moderno, hay que buscarlo *inter faeces et urinam*. De allí sale toda una tradición cultural moderna y francesa: Apollinaire, Artaud, Bataille, hasta el mismísimo Lacan, dueño del cuadro de Courbet.

Se ha visto el gesto de Courbet como un ensayo de disminuir la distancia entre pintor y espectador (se habla incluso de la "feminidad" de Courbet); es lícito por tanto ver en la criada de Sívori a una semejante, o mejor, a una migrante (es la visión de Payró), una desposeída que tiene que servir. Sívori o Schiaffino, alegorizados en el despojamiento de esos cuerpos femeninos, serían así los protagonistas de esas obras, auténticos pliegues iconográficos de su ambivalente situación social.

Pero para que esa ficción de autoextrañamiento y de autonomía discursiva sea efectiva, digamos que, así como supimos ver el cuerpo desnudo (de quien, por convención estética, no debía verse desnuda) como un gesto que chocaba la sensibilidad del público poco moderno de Buenos Aires, cabría ahora ver ese cuerpo desnudo como un gesto no necesariamente vanguardista. Un gesto, por ejemplo, que sintoniza con los cortes futuros de Lucio Fontana, en cuanto descarga inaugural de una representación situada más allá de la materia. Un gesto a través del cual lo obsceno (lo situado fuera de la escena) pasa a contemplarnos y a definirnos como cultura.

La cultura de esos primeros modernos es, en efecto, la de un cuerpo sin sostén, pero que, pese a todo, no deja caer sus prejuicios, como el cuerpo de Courbet, sino que ensaya un púdico cruce de piernas ante la mirada del público.

Aun así, ese cuerpo descubierto es la imagen de lo desierto. Por eso, a esta serie, no digamos ya modernista, sino quizás contramodernista –en todo caso no letrada–, de hombre (o mujer) de letras, se le podría agregar *La vuelta del malón* de Angel Della Valle, donde el cuerpo de la cautiva vuelve a brillar como aquello que demanda sentido.

Con una metáfora a lo Conrad, César Aira llamó al malón "tifón humano". El malón sería así la imagen pampeana del vértigo y el abismo (modernistas) en que los valores rituales (el cáliz o el crucifijo de la religión, pero también las fuentes de la tradición, las señales del arte) ruedan por el suelo.

Como bien señala Malosetti Costa, en la blancura obscena de la cautiva convergen las configuraciones iconográficas de los pintores viajeros, como Rugendas, y la energía mítica de la violencia conquistadora. Es decir que en esa imagen se superponen la laceración estetizada de un ceremonial erótico y la orientación ideológica de una lucha política. La potencia de esa imagen encierra, en fin, los poderes del horror, el abismo de la historia, el vértigo de lo híbrido.

Poco después del período aquí estudiado, en el invierno del 19, Marcel Duchamp trató de armar una exposición cubista en Buenos Aires. Un Armory show porteño. No pudo. Galerías indiferentes, museos ridículos. Encuentra sólo el reino –como escribe en una carta– de los Zuloaga o Anglada Camarosa, es decir, un coto de pintores letrados pero no de artistas.

Su contemporáneo Borges, que encarna singularmente la modernidad universal-autóctona, al revés de Duchamp, admiró, sin embargo, en ese primer moderno que fue Schiaffino, el testimonio fehaciente de la irónica y cortés prosa criolla, la prosa de Buenos Aires. Una modernidad conversadora. Una prosa más que letrada, de gente de letras. Con erudita competencia, Laura Malosetti Costa cruza de la prosa a la imagen (del Tabaré de Zorrilla a la cautiva de Blanes, de Payró a Della Valle), restituyéndole así a su arqueología de la modernidad primera, densidad y actualidad. Potencia.♣

EL EXTRANJERO

NOTABLE AMERICAN WOMEN
Ben Marcus
Vintage Books
Nueva York, 2002
243 págs. U$S 12,50

Genio es una palabra tan pero tan extraña. Tan... amplia. Einstein era un genio, pero se supone que también era un genio el cómico Andy Kaufmann. O Kafka. O Warhol. Mientras la estupidez es singular, el genio es plural y dueño de innumerables rostros que van de lo universal a lo anónimo. Es decir: el genio puede estar en cualquier parte y aparecer cuando menos se lo espera. Lo que nos lleva al escritor norteamericano Ben Marcus, nacido en Chicago en 1967. Dicen que Ben Marcus es un genio. Lo afirman personas respetables como George Saunders, Robert Coover y Jeffrey Eugenides. Lo que no está del todo claro aún es a qué tipo de genio pertenece. Está claro que no se trata de un genio apto para todo público. O para todo lector. Con el inclasificable *The Age of Wire and String* (1995), Marcus –habitué de revistas como *Harper's, Salon, McSweeney's, Grand Street, BOMB, Conjunctions, Fence* y *Tin House*– había conseguido la proeza de armar un manual de instrucciones para un mundo cuyo idioma (el inglés) había sido sometido a múltiples mutaciones radioactivas y en el que, seguro, el sitio de los Beatles lo ocupan las canciones espásticas de They Might Be Giants, mientras todos los canales de televisión emiten "Gran Hermano" desde el final para atrás. Así, una vez más, el estilo como personaje. El breve librito se leía y se sigue leyendo, entonces, como una reinvención de la vida a partir de entradas enciclopédicas donde, por ejemplo, un perro ya no era un perro por más que se siguiera llamando y escribiendo *perro*. Suena raro, de acuerdo. Y es difícil de explicar. Pero vale la pena meterse ahí adentro, en páginas que les hubieran encantado a otros genios como Donald Barthelme, Georges Perec, Gertrude Stein, Lewis Carrol, James Joyce, Flann O'Brien o Italo Calvino. Siete años de espera y llega, por fin, *Notable American Women*, que ya sorprende e inquieta desde un diseño donde los textos de solapa invaden la portada. *Notable American Women* es, también, la aplicación práctica y novelesca de la teoría propuesta en *The Age of Wire and String* contando la saga de una tribu de mujeres feroces y "silencistas" conducidas por su mesías Jane Dark obsesionadas con el clima y la ausencia de todo sonido, quienes se proponen despojar a Ben Marcus de toda emoción para convertirlo en "una nueva categoría de la evolución", mientras su padre –el terrible Michael Marcus– aúlla su furia de prisionero desde un pozo en el jardín casero de una granja familiar en Ohio. ¿Se entiende? ¿No? No importa, porque no era la intención. Las distopías de Marcus sólo se comprenden cabalmente al ser leídas. Imposible contarlas, resumirlas, acorralarlas contra una pared. Alcanza con decir que *Notable American Women* –al que seguirá casi en simultánea, a mediados de este mayo, la novela corta *The Father Costume*– reinventa el concepto de "novela de iniciación" o "novela familiar", del mismo modo en que David Lynch deforma géneros en *Blue Velvet, Twin Peaks* o *Mullholand Drive*: diseccionando el lugar común, cambiando las piezas de lugar, hasta conseguir las más perturbadoras postales enviadas desde alguna parte por alguien que –sí, de acuerdo, verdad, para qué negarlo– es un genio. O algo así.

RODRIGO FRESÁN

PUBIS ELICAL


"El despertar de la criada" (1887) de Eduardo Sívori.

Para dar cuenta de ese esquema híbrido, la autora recurre parsimoniosamente a los poderes de la imagen, situados en una zona de peligro, entre las posibilidades históricas de su aparición material y los efectos culturales de su manifestación visual.

En tal sentido, las imágenes de media docena de cuadros-emblema –*Un episodio de la fiebre amarilla* de Blanes, *El despertar de la criada* de Sívori, *La vuelta del malón* de Angel Della Valle o *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova–, cuadros de museo, imágenes escolares, funcionan entonces como nudos problemáticos de esa historia de la modernidad primera, auténticas "zonas particularmente densas y significativas de la red de relaciones que se fueron estableciendo entre artistas, críticos y público" a fin de siglo.

Los primeros modernos es, por lo tanto, un archivo. La principal virtud de esa condición es la de inhibir la visión dogmática. A partir del espectacular aparato bibliográfico e imagético reunido por la autora, muchas veces contenido en las reglas del arte que estipuló Bourdieu, se pueden sin embargo armar otros recorridos. Veamos una deriva posible.

Malosetti Costa, apoyada en el elogio de Payró a *Después del baño* de Schiaffino, piensa la intimidad de la *toilette* no como un juego erótico sino como un campo de batalla del arte moderno. Es así. Pero podríamos, sin embargo, suspender la disyuntiva (demasiado moderna) que nos propone la autora, entre la violencia estetizada del juego y la orientación ideológica de la lucha, en favor de otras perspectivas más contramodernas. En ese sentido, un cuadro muy cercano al de Schiaffino, como *El despertar de la criada* (1887), ganaría otro relieve.

Es verdad que el cuadro de Sívori se inscribe, sin duda, tal como Malosetti lo recuerda, en la misma serie que uno de Courbet, *Las medias blancas* (1861), pero no menos válido es recordar otra tela de Courbet, *El origen del mundo* (1866), mucho más emblemática que la anterior, en que el cuerpo acéfalo de una mujer se reduce a un sexo en primer plano. No es una imagen de Puvis. Es la imagen de un pubis.

El origen del mundo, nos dice el pintor moderno, hay que buscarlo *inter faeces et urinam*. De allí sale toda una tradición cultural moderna y francesa: Apollinaire, Artaud, Bataille, hasta el mismísimo Lacan, dueño del cuadro de Courbet.

Se ha visto el gesto de Courbet como un ensayo de disminuir la distancia entre pintor y espectador (se habla incluso de la "feminidad" de Courbet); es lícito por tanto ver en la criada de Sívori a una semejante, o mejor, a una migrante (es la visión de Payró), una desposeída que tiene que servir. Sívori o Schiaffino, alegorizados en el despojamiento de esos cuerpos femeninos, serían así los protagonistas de esas obras, auténticos pliegues iconográficos de su ambivalente situación social.

Pero para que esa ficción de autoextrañamiento y de autonomía discursiva sea efectiva, digamos que, así como supimos ver el cuerpo desnudo (de quien, por convención estética, no debía verse desnuda) como un gesto que chocaba la sensibilidad del público poco moderno de Buenos Aires, cabría ahora ver ese cuerpo desnudo como un gesto no necesariamente vanguardista. Un gesto, por ejemplo, que sintoniza con los cortes futuros de Lucio Fontana, en cuanto descarga inaugural de una representación situada más allá de la materia. Un gesto a través del cual lo obsceno (lo situado fuera de la escena) pasa a contemplarnos y a definirnos como cultura.

La cultura de esos primeros modernos es, en efecto, la de un cuerpo sin sostén, pero que, pese a todo, no deja caer sus prejuicios, como el cuerpo de Courbet, sino que ensaya un púdico cruce de piernas ante la mirada del público.

Aun así, ese cuerpo descubierto es la imagen de lo desierto. Por eso, a esta serie, no digamos ya modernista, sino quizás contramodernista –en todo caso no letrada–, de hombre (o mujer) de letras, se le podría agregar *La vuelta del malón* de Angel Della Valle, donde el cuerpo de la cautiva vuelve a brillar como aquello que demanda sentido.

Con una metáfora a lo Conrad, César Aira llamó al malón "tifón humano". El malón sería así la imagen pampeana del vértigo y el abismo (modernistas) en que los valores rituales (el cáliz o el crucifijo de la religión, pero también las fuentes de la tradición, las señales del arte) ruedan por el suelo.

Como bien señala Malosetti Costa, en la blancura obscena de la cautiva convergen las configuraciones iconográficas de los pintores viajeros, como Rugendas, y la energía mítica de la violencia conquistadora. Es decir que en esa imagen se superponen la laceración estetizada de un ceremonial erótico y la orientación ideológica de una lucha política. La potencia de esa imagen encierra, en fin, los poderes del horror, el abismo de la historia, el vértigo de lo híbrido.

Poco después del período aquí estudiado, en el invierno del 19, Marcel Duchamp trató de armar una exposición cubista en Buenos Aires. Un Armory show porteño. No pudo. Galerías indiferentes, museos ridículos. Encuentra sólo el reino –como escribe en una carta– de los Zuloaga o Anglada Camarosa, es decir, un coto de pintores letrados pero no de artistas.

Su contemporáneo Borges, que encarna singularmente la modernidad universal-autóctona, al revés de Duchamp, admiró, sin embargo, en ese primer moderno que fue Schiaffino, el testimonio fehaciente de la irónica y cortés prosa criolla, la prosa de Buenos Aires. Una modernidad conversadora. Una prosa más que letrada, de gente de letras. Con erudita competencia, Laura Malosetti Costa cruza de la prosa a la imagen (del Tabaré de Zorrilla a la cautiva de Blanes, de Payró a Della Valle), restituyéndole así a su arqueología de la modernidad primera, densidad y actualidad. Potencia.♣

EL EXTRANJERO

NOTABLE AMERICAN WOMEN
Ben Marcus
Vintage Books
Nueva York, 2002
243 págs. U$S 12,50

Genio es una palabra tan pero tan extraña. Tan... amplia. Einstein era un genio, pero se supone que también era un genio el cómico Andy Kaufmann. O Kafka. O Warhol. Mientras la estupidez es singular, el genio es plural y dueño de innumerables rostros que van de lo universal a lo anónimo. Es decir: el genio puede estar en cualquier parte y aparecer cuando menos se lo espera. Lo que nos lleva al escritor norteamericano Ben Marcus, nacido en Chicago en 1967. Dicen que Ben Marcus es un genio. Lo afirman personas respetables como George Saunders, Robert Coover y Jeffrey Eugenides. Lo que no está del todo claro aún es a qué tipo de genio pertenece. Está claro que no se trata de un genio apto para todo público. O para todo lector. Con el inclasificable *The Age of Wire and String* (1995), Marcus –habitué de revistas como *Harper's, Salon, McSweeney's, Grand Street, BOMB, Conjunctions, Fence* y *Tin House*– había conseguido la proeza de armar un manual de instrucciones para un mundo cuyo idioma (el inglés) había sido sometido a múltiples mutaciones radioactivas y en el que, seguro, el sitio de los Beatles lo ocupan las canciones espásticas de They Might Be Giants, mientras todos los canales de televisión emiten "Gran Hermano" desde el final para atrás. Así, una vez más, el estilo como personaje. El breve librito se leía y se sigue leyendo, entonces, como una reinvención de la vida a partir de entradas enciclopédicas donde, por ejemplo, un perro ya no era un perro por más que se siguiera llamando y escribiendo *perro*. Suena raro, de acuerdo. Y es difícil de explicar. Pero vale la pena meterse ahí adentro, en páginas que les hubieran encantado a otros genios como Donald Barthelme, Georges Perec, Gertrude Stein, Lewis Carrol, James Joyce, Flann O'Brien o Italo Calvino. Siete años de espera y llega, por fin, *Notable American Women*, que ya sorprende e inquieta desde un diseño donde los textos de solapa invaden la portada. *Notable American Women* es, también, la aplicación práctica y novelesca de la teoría propuesta en *The Age of Wire and String* contando la saga de una tribu de mujeres feroces y "silencistas" conducidas por su mesías Jane Dark obsesionadas con el clima y la ausencia de todo sonido, quienes se proponen despojar a Ben Marcus de toda emoción para convertirlo en "una nueva categoría de la evolución", mientras su padre –el terrible Michael Marcus– aúlla su furia de prisionero desde un pozo en el jardín casero de una granja familiar en Ohio. ¿Se entiende? ¿No? No importa, porque no era la intención. Las distopías de Marcus sólo se comprenden cabalmente al ser leídas. Imposible contarlas, resumirlas, acorralarlas contra una pared. Alcanza con decir que *Notable American Women* –al que seguirá casi en simultánea, a mediados de este mayo, la novela corta *The Father Costume*– reinventa el concepto de "novela de iniciación" o "novela familiar", del mismo modo en que David Lynch deforma géneros en *Blue Velvet, Twin Peaks* o *Mullholand Drive*: disecciondando el lugar común, cambiando las piezas de lugar, hasta conseguir las más perturbadoras postales enviadas desde alguna parte por alguien que –sí, de acuerdo, verdad, para qué negarlo– es un genio. O algo así.

RODRIGO FRESÁN

DÍAS DE RADIO

EN EL QUIOSCO

Hispamérica, Nº 90 (Gaithersburg: 2001). Suscripción anual: u$s 27.

Treinta años cumple *Hispamérica* con éste, su número 90. La revista, dirigida por el argentino Saúl Sosnowski desde los Estados Unidos, ha sabido convertirse en ese tiempo, sin embargo, en una publicación insoslayable a la hora de dar cuenta de la actualidad literaria hispanoamericana. Con un diseño despojado (un mérito no menor para una publicación que, treinta años después, puede jactarse de haber estado siempre más allá de las modas gráficas) y un sensato equilibrio entre sus secciones (donde tanto pueden leerse intervenciones críticas como literatura de ficción, testimonios o poemas), *Hispamérica* puede jactarse de haber publicado prácticamente a todos los grandes nombres de la literatura (y de la reflexión académica sobre ella) actual.

En esta edición (que bien podría haber llevado un editorial celebratorio), Axel Gasquet se refiere al viaje de los criollos argentinos, Nancy Fernández escribe sobre Roberto Arlt, Walescka Pino Ojeda reflexiona sobre el arte del retrato fotográfico y Emily Hind entrevista a la escritora mexicana Carmen Boullosa. Se reproducen poemas de la nicaragüense Gioconda Belli, el colombiano Darío Jaramillo Agudelo, la argentina Diana Bellessi y un cuento ("Audiencia cautiva") de Mario Szichman.

En otras páginas, un fascinante texto en *spangles* de Susana Chávez Silverman y un fragmento de la venezolana Victoria De Stefano. Ricardo Gutiérrez Mouat analiza *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* de José Donoso y Gilda Waldman hace lo propio con el problema de la identidad en la obra de Ariel Dorfman. El surtido de libros reseñados en las últimas páginas incluye los nombres de Raúl Antelo, Jorge Schwartz, Mempo Giardinelli, Reinaldo Laddaga y Néstor Ponce.

Las suscripciones pueden contratarse escribiendo a la dirección electrónica Saul Sosnowski@umail.umd.edu.

DANIEL LINK

CREÍA QUE MI PADRE ERA DIOS (RELATOS VERÍDICOS DE LA VIDA AMERICANA)
Paul Auster
Trad. Cecilia Ceriani
Ed. Anagrama
Buenos Aires, 2002
528 págs., $ 33

POR JUAN FORN

En mayo de 1999, los conductores del programa *Weekend All Things Considered* le propusieron a Paul Auster que colaborara regularmente con ellos, leyendo un cuento al mes. Auster aceptó reformulando la propuesta según una idea que le dio su esposa Siri Hustvedt: que los cuentos leídos no fueran suyos sino de oyentes. Los relatos debían ser verídicos y breves (no más de tres minutos de duración). Ninguna restricción, salvo que revelaran, cada uno a su manera, "las fuerzas desconocidas, grandes y pequeñas, trágicas y cómicas, que intervienen en nuestras vidas". Ese esfuerzo colectivo permitiría conformar "un museo de la realidad estadounidense", según Auster. A lo largo del año siguiente, la emisora recibió más de cuatro mil relatos, cosa que llevó a Auster, luego de seis meses de lecturas radiales, a "hacer justicia al proyecto" reuniendo los 180 más memorables en un libro editado y prologado por él, con el título *Creía que mi padre era Dios*.

Uno de los hallazgos de este libro es que los autores no son ni quieren ser escritores, tal como queda en evidencia en el modo en que se "firma" cada relato: solamente con el nombre de quien lo envió y el lugar desde donde lo hizo. Lo que el libro exhibe con sobriedad y nitidez es ni más ni menos cómo cuenta una historia una persona cualquiera.

Lo interesante, lo provocativo que tiene esta premisa –personas cualesquiera contando una historia– es que permite ver "el otro lado" de esa legendaria tradición de contar que caracterizan a la literatura y al cine norteamericanos: el modo en que ha incidido esa pasión en su enorme y anónima masa receptora, cuando le dan la palabra. Auster no elige el más feliz de los recortes al dividir el libro en diez salas de ese Museo de la Realidad Estadounidense: "Animales", "Objetos", "Familias", "Disparates", "Extraños", "Guerra", "Amor", "Muerte", "Sueños" y "Meditaciones". Además de poco feliz en su arbitrariedad, crea expectativas panorámicas que los textos no alcanzan a cumplir. La primera sección ni siquiera merodea esa relación patológica de los yanquis con las mascotas. Lo mismo puede decirse de la segunda sección: brilla por su ausencia el fetichismo consumista que los norteamericanos han contagiado al mundo entero.

Con la sección "Familias" cambia drásticamente el registro y empieza lo mejor del libro, junto con los apartados dedicados a extraños (léase "desconocidos que nos llamaron la atención") y a la guerra: la brevedad exigida por la radio no atenúa, y en muchos casos potencia el relato, equilibrando la crudeza de una anécdota aislada con lo que flota entre líneas, vívido precisamente por su ausencia. Acá sí que irrumpe esa dimensión casi mítica de la realidad norteamericana que su mejor literatura y su mejor cine supieron capitalizar. Cito sólo un ejemplo: hay una familia de padre viudo con cinco hijos entre los trece y diecinueve años, que parten a una casilla en la playa a embrutecerse de alcohol, para borrar un poco de sus retinas que su madre acaba de morir estrangulada en su propia casa cuando ninguno de ellos estaba. Pero el centro neurálgico del relato es lo que beben, tirados en la arena mirando el mar, cada uno con su trago, desde el mayor al menor. El cuento termina así: "Eso fue en 1980, aunque resulta difícil de creer porque sé que todos seguimos allí, meciéndonos hacia delante y hacia atrás, dejando pasar el tiempo, mientras esperamos que las cosas mejoren" (firmado por *Lucy Hayden. Ancram, Estado de Nueva York*).

No es casualidad que en estas tres secciones sea donde abundan esas genialidades espontáneas que al escritor "profesional" suelen costarle sudor, y hasta sangre y alguna lágrima. Hay desde párrafos de apertura me-

Cumpleaños

POR CARLA S. REISSMAN

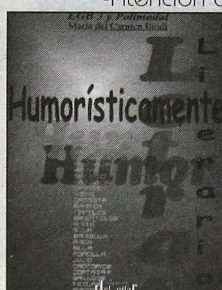
A Thomas Pynchon se lo puede encontrar en cualquier momento en el supermercado, estudiando el menú de un restaurante neoyorquino o probándose zapatos en el Soho. Pero nadie lo reconocería. Y es que nadie sabe qué aspecto tiene uno de los escritores estadounidenses más importantes de la literatura contemporánea. Desde 1953, no deja que le tomen fotografías y rechaza cualquier contacto con periodistas. El escritor, que el miércoles 8 de mayo cumplió 65 años, lleva por lo demás una vida convencional. "Yo creo que hermitaño es sólo una palabra inventada por periodistas. Quiere decir simplemente que uno no quiere hablar con ellos", dijo Pynchon hace cinco años en un reportaje de la CNN, en el que colaboró con la condición de que su aspecto no fuera revelado. Pynchon mantiene su rostro tan oculto como otro escritor estadounidense, Jerome D. Salinger, que permanece escondido desde 1962. Durante un tiempo, incluso hubo rumores acerca de que Pynchon y Salinger, nacido en 1919, eran la misma persona. Pero Pynchon lo desmintió en varias cartas. La última foto publicada del escritor muestra a un hombre joven con cabello oscuro salvaje e incisivos salientes. Más adelante, aparentemente, se dejó crecer un largo bigote.

Pynchon nació en 1937 en Glen Cove, en el estado de Nueva York, y estudió Física y Literatura inglesa en la Universidad de Cornell. A principios de los '60, trabajó como escritor técnico en la compañía Boeing. Misteriosamente, de ambas fases de su vida, así como de su servicio militar (1955-1957), desaparecieron todos los documentos de los archivos.

En su primera novela, *V* (1963), se reflejan los temas básicos que aparecerán en sus libros posteriores: el miedo a la realidad moderna impenetrable y la búsqueda de un posible orden para los individuos en el caos de la historia. Por *V*, Pynchon recibió el Premio William Faulkner. El excéntrico escritor no apareció sin embargo a recoger el premio. Tras *La subasta del lote 49* (1966), la novela *El arco iris de gravedad* volvió a causar revuelo en 1973. Se trata de una obra monumental de mil páginas con tramas complicadas y 400 personajes. Pynchon tardó 17 años en publicar su siguiente obra, *Vineland* (1990), un ajuste de cuentas con los años '60, la técnica espacial, el psicoanálisis y las amistades sexuales perversas. Desde su elogiada última novela, *Mason & Dixon*, sobre dos agrimensores en el siglo XVIII, ya pasaron cinco años. ♣

LE EDITAMOS SU LIBRO

-Bien diseñado-
-A los mejores precios del mercado-
-En pequeñas y medianas tiradas-
-Asesoramiento a autores noveles-
-Atención a autores del interior del país-



Recién editado

Tel. :4502-3168
4505-0332
San Nicolás 4639 (1419) Bs.As.

ediciones del pilar



morables (a riesgo de teñir al libro una morbidez que no tiene, cito este ejemplo: "Fue el año en que mi padre dejó de beber, así que fue dos años después que un conductor imprudente atropellase a mi hermana y la matase, un año después que mi padre muriese de un infarto en la escalera de casa, y ocho meses después que mi hermano muriese de sida, a dos meses de confesarnos su enfermedad") hasta remates completamente telegráficos, donde en la última línea el cuento se dispara como chicotazo en una dirección completamente a contrapelo de donde creíamos, pasando por detalles revelados casi al pasar y bien avanzado el relato que producen el mismo efecto. Hay descripciones memorables (dice una viejita que cuenta un viaje con una amiga: "Entre las dos sumábamos tres ataques cardíacos, tres operaciones de cataratas, enfisema, artritis y un ataque de apoplejía; pero ningún audífono"), hay personajes memorables (en un hospital, un tipo que se corta las uñas y las guarda en un frasco después se las da a su novia, para que ella pueda despuntar el vicio de comerse las uñas, sin arruinarse las manos, que a él le encantan) y también hay momentos *involuntariamente* memorables (en un cuento de guerra, un tipo confiesa muy circunspecto cómo defendió, contra viento y marea, durante los años que pasó en un campo de concentración japonés, el reloj que le había regalado su madre, al que se le superpone sin remedio el hilarante episodio de *Pulp Fiction* protagonizado por Christopher Walken).

Después la cosa decae. La sección "Amor" y la sección "Sueños" son "territorio tomado" por esa fascinación convertida en vicio de Auster por las "casualidades simétricas". En cuanto a los relatos de "Muerte", decir que parecen salidos de un libro de Víctor Sueiro no sería un exceso. Auster deja para el final, y como acumulados al fondo en un bloque de "no cumplieron los objetivos pero merecen estar", las "Meditaciones". La sección tiene catorce relatos y ocupa casi cincuenta páginas. Uno de ellos es una reflexión sobre el martini ("Un sorbo de ese solvente frío como la lluvia de invierno y seco como el desierto, y el pasado y el futuro colisionan y cristalizan en un momento único: el presente"), otro es un monólogo increíble de una *homeless* de Arizona que se enorgullece de mantener su aspecto de persona burguesa (y así circular sin llamar la atención en museos, bibliotecas y demás lugares gratuitos "de bien"). El resto es bochornosamente *americano* en su peor acepción: superficial hasta el tedio, correcto hasta la asepsia, intolerante hasta la arcada. Podría decirse que en esta sección es donde Auster logra ese dichoso Museo de la Realidad Estadounidense que tanto pretendía.

Aquellos que le tienen un poco o bastante tirria a Auster lamentarán que haya recaído en él la tarea de darle forma de libro a esta formidable premisa, y no en alguien de intereses y apetitos más "omnívoros" (recordemos: había cuatro mil relatos para elegir): desde un Bellow a un Carver, desde un Mailer a un Cheever, por citar algunos nombres. Seguramente ellos hubieran incluido algo de sexo (que en el Museo de la Realidad Auster brilla por su ausencia) y un poco de carcajada (siendo Estados Unidos el país que reformuló la figura del monologuista en el *stand-up comedian*). Pero hay que ser justos: los méritos reivindican con creces los aspectos menos felices de *Creía que mi padre era Dios*. Y eso se aplica tanto para el interesado en las diversas variantes del género documental, incluyendo sus mestizajes literarios, como para aquellos que andan añorando una dosis de eso que le provocaban "aquella" ficción y "aquel" cine norteamericano de hasta hace unos años. ♣

IDEOLOGÍA VATICANA

LO QUE QUEDA DE LOS MEDIOS. IDEAS PARA UNA ÉTICA DE LA COMUNICACIÓN
Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli
La Crujía Ediciones
Buenos Aires, 2001
320 págs. $ 21

POR MAXIMILIANO GURIAN

Para el lego, la palabra "deontología" puede sugerir, por esas intimidades del lenguaje, el torno y la anestesia. Los semiólogos italianos Bettetini y Fumagalli explican, en cambio, que la deontología es la ciencia del deber que los medios masivos de comunicación y sus trabajadores han olvidado en provecho de una rentabilidad irresponsable. *Lo que queda de los medios* delinea entonces un panorama de la producción periodística y ficcional actual para desempolvar el incómodo debate entre ética, estética y verdad.

Definido por sus autores como un intento "todológico" para repensar la función moral de la representación, *Lo que queda de los medios* no resigna ninguno de los objetos privilegiados de la industria cultural contemporánea: la televisión verdad, el cine de súper acción y la prensa amarilla se examinan con afán didáctico; el chat profano, la literatura edificante y la publicidad extorsiva participan también de las ansias analíticas del texto.

La preocupación capital de los ensayistas estriba en torno a la conducta nihilista, avalorativa, que los discursos perversos de los medios incitan, dicen ellos, en el hombre de hoy. La sensibilidad atrofiada del espectador no logra jerarquizar los valores y, por ende, es incapaz de discernir los falsos de los verdaderos. Discutir los valores, más allá de los célebremente ignorados códigos de oficina, es el lema explícito que recorre las páginas del libro.

Ante la exhibición de la violencia, Bettetini y Fumagalli predican una postura tradicional: el sujeto inestable, inducido por su bovarismo audiovisual, adopta comportamientos miméticos, y de vez en cuando, identificándose con los malhechores, desangra con una motosierra al ingenuo familiar que le permitió enquistarse delante de la televisión. Por otra parte, apuestan al pudor como protección de la verdad de las relaciones interpersonales.

Y al abordar la problemática de los géneros no vacilan en señalar que la realidad de la condición homosexual está "fuera de la norma ética justamente porque contradice la verdad y la finalidad del amor humano". Los patronos del buen amor, henchidos de certezas, ostentan, al fin, sus valores: la moral cristiana, con pretendida neutralidad, impregna el conjunto de sus pensamientos.

Consciente del carácter polémico de sus consignas, *Lo que queda de los medios* propone un imperativo ético centrado en la propia dignidad y no en la eficacia concreta de los actos en la realidad cotidiana. En otras palabras, todo medio de comunicación, desde la labor de cada individuo, debería cultivar una ética que los autores ilustran con la figura de la abnegada Madre Teresa de Calcuta. ♣

RESCATES

ESCUPIRÉ SOBRE VUESTRA TUMBA
Vernon Sullivan
Bruguera
Barcelona, 1979
154 págs., $ 4
Rescatado en la Feria de Plaza Italia

Durante julio de 1946, soldados norteamericanos pululaban de Montparnasse a Saint-Germain des Prés y aledaños, se sacaban fotos con toda francesa que se les cruzara, bailaban boogie y mascaban chicle. Con ellos, también, la novela negra: antihéroes, suspenso, narración en primera persona, sangre, un poco de sexo (no mucho).

Boris Vian (1920-1959) sabía del paño, también de los yanquis. Traductor de Raymond Chandler y Peter Cheyney, conocía bien a McCoy y Hemingway, y también la procacidad de Miller. Había incursionado en la narrativa (*Vercoquin y el plancton*) tanto como en el teatro (*Víctor o los niños en el poder*). Además estaba corto de efectivo. La revista *Jazz Hot*, el diario *Combat* y la no menos célebre publicación *Les Temps Modernes* no llenaban la alacena. Entonces, junto con el editor Jean d'Halluin, dieron vida simbólica al escritor negro Vernon Sullivan y le adjudicaron *J'Irai cracher sur vos tombes*. Vian quedó como el supuesto "traductor" del norteamericano. Menudo escándalo se desató con una novela protagonizada por un negro al veinte por ciento, rubio de cabellera, que venga el rencor de la raza seduciendo, sodomizando y asesinando a dos hermanas adolescentes. Disparate respetuoso de todos y cada uno de los clichés de la narrativa de los EE.UU. de la época, *Escupiré sobre vuestra tumba* no sólo se convierte en un exquisito reservorio de retórica, diálogos, escenarios y atmósferas propias de la novela negra sino que también inicia una serie de obras rubricadas por Vernon Sullivan: *Tous les morts ont la même peau*, *Et ont tous les affreux* y *Elles ne se rendent pas compte*. Sirvió el escándalo desatado por *Escupiré...* que le valió a Vian una condena y senda multa por "ultraje a la moral y a las buenas costumbres".

Si Francia ya se había apropiado del Jazz a través del Hot Club, del *music hall* mediante el Moulin Rouge, Boris Vian estaba dando el zarpazo sobre la novela negra y también sobre el mismo lenguaje de los victoriosos norteamericanos. Esto les resultó insoportable a *cowboys*, *gangsters* y detectives, que hicieron sentir su presión sobre el gobierno de De Gaulle. Podían tolerar muchas cosas, pero jamás que, en una escena, los parroquianos, como si nada, se sirvieran *bourbon* en vaso largo, con hielo y pajita. Bian-Sullivan se burla de la cultura hegemónica en pleno apogeo sin que ella se percate. Violación que se extiende al juego en clave que arranca por afirmar –obviamente– que los mejores perfumes son franceses según "los prodigios de la instrucción" y termina con el guiño de saltar de la primera a la tercera persona en la escena final de la novela.

Despiadada metáfora sobre la cultura norteamericana, *Escupiré...* despliega esa analogía que plantea que "mientras en Francia nos esforzamos por lograr una mayor originalidad, al otro lado del Atlántico nadie siente el menor remordimiento por explotar sin escrúpulos una fórmula que ha dado ya probados resultados". La novela justifica soportar la traducción al castizo franquista perpetrada por Jordi Martí.

JORGE PINEDO



BARTHESIANAS

INTELECTUALES, ESCRITORES, PROFESORES

Terry Eagleton, profesor de Teoría Cultural en la Universidad de Manchester, examina *Where the Stress Falls*, el último libro de ensayos de Susan Sontag, "la mujer más inteligente de los Estados Unidos".

POR TERRY EAGLETON

Para entender qué es un intelectual, hay que pensar en el opuesto de un académico. Esto no es para sugerir que todos los académicos son obtusos, aunque unos cuantos son de una inteligencia más bien modesta. Pero por lo general son especialistas en un solo tema, mientras que el intelectual suele tener un registro más ambicioso. Sartre, quien corporiza la idea que el gremio tiene del intelectual, fue dramaturgo, filósofo, novelista, teorizador político, figura de culto y militante maoísta. En los mejores casos, esto da a los intelectuales una admirable envergadura y diversidad, convirtiéndolos en los legítimos herederos de los sabios y humanistas de antaño. En los peores casos, encarna en chapuceros aficionados o insoportables diletantes.

A los académicos les interesan las ideas, mientras que los intelectuales se ocupan de la relación de las ideas con un orden social. Mientras los académicos por lo general quedan confinados a esas unidades industriales de producción llamadas universidades, los intelectuales aspiran a ocupar una esfera más pública como periodistas, comentaristas políticos o formadores de opinión. Por último, los académicos suelen ser conservadores o moderados, mientras que los intelectuales tienden a la disidencia política. Y, como invierten menos en el poder que políticos y empresarios, pueden ocasionalmente decirle la verdad al poder. Pero logran este beneficio a costa de ser figuras relativamente ineficaces, en parte siniestras y en parte ridículas. El hecho de que la palabra "intelectual" sea una forma popular de insulto es uno de los precios a pagar por tal privilegio. Ayuda, por supuesto, ser brillante, pero no es un factor obligatorio de este trabajo. "Intelectual" designa un rol social, como colectivero, no una cualidad mental. Seguramente hay muchos colectiveros lúcidos, así como hay carradas de intelectuales más bien tontos.

Susan Sontag, que ha sido repetidamente descrita como "la mujer más inteligente de los Estados Unidos" (para desazón de Cher, seguramente), no pertenece ciertamente a esa camada. Es la intelectual clásica, más que Said, Chomsky, Habermas, Bourdieu u otros colegas, ya que, a diferencia de ellos, no tiene ningún puesto académico. El lector que se merece el nuevo y fulgurante libro de ensayos de Sontag debe estar familiarizado con la danza, la ópera, el cine, la política, el arte de la jardinería, la fotografía, la literatura y las artes visuales. También ayudará saber al menos algo de oscuros autores polacos como Adam Zagajewski o serbohúngaros como Danilo Kis.

Como los mejores intelectuales, Sontag se las arregla para ser brillante y erudita a la vez. Sus ensayos se mueven con la misma comodidad en la estética japonesa del siglo X, la influencia de Lawrence Sterne en Europa oriental y lo que se siente al posar para Robert Mapplethorpe, pero su estilo púdicamente elegante se niega a refregar estos saberes en la cara del lector común. La pieza central del libro es una magnífica meditación sobre Roland Barthes, un autor en el cual Sontag se refleja en varios sentidos: los dos son llaneros solitarios, los dos son auténticos *connoisseurs* del ensayo breve, y la sinuosa versatilidad temática de ambos es equivalente pesadilla para los bibliotecarios.

Sontag escribe con fineza sobre el vocabulario "fastidiosa y temerariamente mandarín" del crítico francés, sobre su impulso aforístico, sobre su exquisita ductilidad, sobre la curiosa fusión entre su pasión por las taxonomías y su desdén patricio por lo sistemático. Habiendo sido ella misma responsable de convertir el *camp* en una categoría cultural seria, está más que alerta al dandismo intelectual de Barthes, al suntuoso exceso de su escritura, en fin, a todo lo que hace de Barthes la respuesta francesa a Oscar Wilde. O la menos norteamericana, uno podría agregar de esta neoyorquina tan exquisitamente cosmopolita.

De hecho, Sontag es una devota europeísta, la clase de norteamericana que (como alguna vez dijo T.S. Eliot de Henry James) es europea en el modoen que sólo un noeuropeo puede serlo. Sus raíces se remontan al judaísmo mitteleuropeo, una tradición que combina alta cultura con política radical, civismo con pasión moral. Desamparada en unos Estados Unidos que "ostentan la más desarrollada tradición antiintelectual del planeta", Sontag está enamorada de una Europa "de arte mayor y seriedad ética, que valora la privacidad, la introspección y el discurso artesanal no amplificado". Pero también es lo suficientemente perspicaz para reconocer que, mientras escribe, ese continente de fábula está cediendo su lugar a un gigantesco parque temático.

A pesar de toda su admiración por Barthes, el gran maestro parisino no sale ileso del homenaje. Para Sontag, uno sospecha, hay algo de privilegiado en la oblicua e irónica actitud de Barthes frente al compromiso político. De hecho, los ensayos finales de este libro derivan hacia arenas de conflicto político y sufrimiento más bien remotos a la Rive Gauche. Las reflexiones que le suscitan a Sontag son típicas de una crítica de origen judeopolaco fascinada por "esas tierras extrañas donde es difícil escapar de la historia, y aquí no sólo pienso en Polonia, sino en Irlanda, Israel, Bosnia...".

A diferencia de esos colegas compulsivamente habitués de solicitadas, Sontag cree que nadie tiene derecho a participar de petitorios o manifestaciones salvo que haya "estado ahí", experimentando en vivo las injusticias que denuncia, y por cierto ella ha estado ahí. No sólo trasladándose a Sarajevo (donde montó un *Esperando a Godot*) sino, más recientemente, sumergiéndose en el centro de la polémica sobre la guerra en Afganistán en un país donde el pensamiento independiente es considerado delito de traición a la patria. Para aquel que desee conocer la diferencia entre un intelectual y un académico en los Estados Unidos de nuestros días, basta ver cuál es amedrentado y acosado por su universidad. Pero, mientras haya Sontags entre nosotros para decirle la verdad al poder, seguramente habrá menos físicos e historiadores traicioneros conduciendo colectivos por las calles de Nueva York. ♣